



PRECOLOMBIEN

Site d'information sur la Méso-Amérique

Pour citer l'article :

MAGNI, Caterina

« Análisis del complejo iconográfico “empuñadura-antorcha” en el arte olmeca, México »
[en ligne], In : *XVII° Congreso Internacional de Historia de las Religiones*, México, 1995.

Disponible sur <http://precolombien.free.fr> (consulté le JJ/MM/AAAA)



Article disponible sur la page suivante :

<http://precolombien.free.fr/resources/PDF/Caterina-Magni.-Analisis-del-complejo-iconografico.pdf>

CATERINA MAGNI

XVII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA HISTORIA DE LAS RELIGIONES

Análisis del complejo iconográfico
“empuñadura-antorcha” en el arte olmeca, México.

México, Agosto 1995

Entre los elementos iconográficos del arte olmeca, la “empuñadura” y la “antorcha” han intrigado desde siempre a los especialistas. A pesar de que se han propuesto numerosas interpretaciones, más o menos satisfactorias, con el objeto de dilucidar su significado, éste continúa siendo muy incierto. En la presente exposición nos proponemos analizar estos dos objetos, en primer lugar desde el punto de vista de su “configuración externa” (o continente), y posteriormente de su “significado interno” (o contenido semántico). Obvio es, en efecto, que el acceso al contenido de la imagen presupone un estudio previo de tipo puramente formal.

Así, en una primera etapa consideraremos la antorcha y la empuñadura como elementos aislados, para incorporarlos posteriormente a su contexto de origen, como elementos constitutivos de un sistema más amplio. Por otra parte, una doble lectura, funcional y simbólica, será objeto de nuestro estudio.

El complejo “antorcha-empuñadura” ha recibido un gran número de denominaciones que, por sí solas, revelan la pluralidad de las hipótesis interpretativas emitidas por los investigadores.

En el “Diccionario de los motivos y símbolos olmecas” redactado por D. Joralemon (1971; 1990), la empuñadura se designa a la vez como “candado” y como “knuckle-duster” (que el autor traduce al español como “sacudidor de polvo”). La primera denominación nos viene a recordar que ciertos autores, en particular J. Soustelle (1979: 155), relacionaban el objeto con los “padlock-stones” (**Fig. 11**), o sea, “las piedras en forma de candado” que, según se afirma, constituían una pieza del equipo del jugador de pelota o de la figuración en piedra de este equipo. Así quedaba establecido el vínculo entre la empuñadura y el juego de pelota.

En cambio, la denominación en inglés (formulada por primera vez por Drucker 1952: 166), que sigue siendo la más usual en la literatura arqueológica, revela una posible función defensiva/ofensiva del objeto, al transmitir la imagen del puño, e incluso del guante de boxeo. Entre los distintos autores, es sin duda M. Coe (1965: 765) quien mejor explicita esta idea, al considerar la empuñadura como un arma. Es interesante observar que ciertos autores, como Joyce et al. (1991) o D. Grove (1987), retoman la designación de “knuckle-duster”, al tiempo que interpretan la “empuñadura” como un instrumento de autosacrificio; interpretación, ésta, que extienden a la antorcha.

La terminología francesa, por su parte, utiliza indistintamente la palabra “poignée” y “moufle” [“empuñadura” y “manopla”, N.d.T.]. La primera designación implica, naturalmente, la idea de algún instrumento susceptible de empuñarse, mientras que la elección, menos feliz, de la palabra “moufle”, evoca algún objeto que envuelve la mano. Una vez más se resalta la función de protector de la mano, tanto en un contexto ritual (tal como el juego de pelota, Soustelle 1979) o en las ceremonias nocturnas (Cervantes 1969), como en un contexto militar. En castellano, además de la voz “candado” se encuentra la palabra “manopla”, que deja entrever una vez más el lazo entre el artefacto y la mano.

Por su parte, la palabra “torche” se traduce de manera literal (“antorcha” en castellano y “torche” en inglés), lo cual revela una menor diferenciación de opiniones. En efecto, con excepción de D. Grove (1987) y Joyce et al. (1991), este elemento es interpretado unánimemente como antorcha.

Observemos, a modo de conclusión, que la terminología elegida se fundamenta esencialmente en la apariencia morfológica de ambos objetos. Esto nos conduce al primer nivel de nuestro análisis iconográfico: el registro formal.

Empecemos por describirlos: la “empuñadura” es un objeto semiesférico que se empuña desde el interior, de modo que la mano quede parcialmente cubierta; se agarra mediante una especie de bastón que une las dos extremidades angulosas, puntiagudas o redondeadas del objeto (**Figs. 1 a 5**). La “antorcha” es un objeto recto, probablemente cilíndrico, que se empuña desde el exterior en sentido vertical (**Figs. 7 a 13**). Se conoce un solo ejemplo donde la “antorcha”, ahuecada en su parte central, se empuña desde el interior, lo que la emparenta con la estructura de la “empuñadura”; se trata de la “antorcha” reproducida en una vasija de los alrededores de Chalcatzingo (**Fig. 13**).

La “antorcha” está conformada probablemente por un haz de madera (o de cualquier otro material inflamable) destinado a encenderse en su extremidad superior. Lo mismo que la “antorcha”, la “empuñadura” parece estar confeccionada con un material perecedero. Esto explicaría quizás su total ausencia en contexto arqueológico.

En ocasión de una subasta de Sotheby's (1984: fig. 51), entre las piezas olmecas podía admirarse una “antorcha” esculpida en bulto en una piedra verde (**Fig. 9b**). Si esta pieza resulta ser auténtica, constituye la única obra conocida esculpida en bulto. En efecto, las representaciones con las que contamos muestran al objeto en una visión bidimensional. La representación de la “antorcha” ofrece, en el plano gráfico, mayores variaciones que la “empuñadura”, la cual aparece mucho más homogénea.

Por otra parte, los ejemplos iconográficos muestran distintas combinaciones posibles de ambos objetos. La asociación de la “antorcha” con la “empuñadura” es frecuente [p. ej.: figurilla de jade de Tepatlaxco, Puebla, perteneciente a la Colección Wood Bliss y estatuilla del Museo de Cleveland; monumento 20 de Chalcatzingo; hacha de Zapata, Tabasco (**Fig. 12**); hacha de procedencia desconocida (**Fig. 14a**); vasija del área de Chalcatzingo (**Fig. 13**); motivos incisos en el maxtlatl de un personaje olmeca (**Fig. 15**); finalmente y a título indicativo señalaremos un monumento de andesita, de importantes dimensiones, que se exhibió en París (Galería Mermoz 1980)]. En lugar de la “antorcha” aparece en ocasiones una segunda “empuñadura” [p. ej., en una hacha de La Venta y de Las Bocas; en el monumento 10 de San Lorenzo y, al parecer, en el monumento 26, parcialmente destruido, del mismo sitio (**Fig. 4**); en una hacha de Pichucalco, Chiapas; y en el tocado de la estatuilla de Arroyo Pesquero (**Fig. 5**), donde dos “empuñaduras” enmarcan la cabeza de un hombre-jaguar]. En otras representaciones sólo está presente la “antorcha” [p. ej., en la hacha de la ofrenda 4 de La Venta (**Fig. 14b**); en el petroglifo 12 de Chalcatzingo (**Fig. 11a**); en una figurilla de procedencia desconocida (**Fig. 10b**); en una “placa-hacha” (Cervantes 1969: lám.2: detalle: fig. 102f); y en los grabados rupestres de Las Victorias, El Salvador (detalle: **Fig. 7m**)]. En algunos casos, mucho más raros, aparecen agrupadas dos o tres “antorchas” [p. ej., el magnífico ejemplo del monolito 1 de Tlaczotitlán, Guerrero, donde un hombre-jaguar empuña en cada mano una “antorcha” (**Fig. 9a**); la estatuilla llamada “Slim” (acerca de la cual conviene, no obstante, emitir ciertos reparos en cuanto a su autenticidad), donde el personaje aprieta dos objetos, uno de los cuales lleva la iconografía de la “antorcha” (**Fig. 9c**); y la “placa-hacha” de Ahuelican, Guerrero, donde el hombre-jaguar empuña una “antorcha”, mientras que lleva en su cuerpo otras dos antorchas incisas, que enmarcan la “antorcha” principal (**Fig. 10a**)]. Finalmente, la empuñadura aparece de manera aislada en una cabeza miniatura (**Fig. 3d**), en una placa de jadeíta de procedencia desconocida (**Fig. 3a**) y, al parecer, en una hacha petaloide donde un hombre-jaguar, visto de perfil, tiene en la mano izquierda una “empuñadura”; la mano derecha no es visible (**Fig. 3c**). La destrucción parcial de la estela de Padre Piedra, Chiapas, impide tener una visión completa del personaje; sólo puede

distinguirse su mano derecha que aprieta una “empuñadura” (detalle: **Fig. 1e**). Como conclusión, y aun si se eliminan las piezas de dudosa procedencia, puede afirmarse que la “antorcha” y la “empuñadura” con frecuencia van emparejadas, aunque también constituyen dos objetos independientes, cuya utilización puede ser individual.

El área de difusión del complejo “antorcha-empuñadura” es extremadamente amplia. Hay evidencias de su presencia en la Costa del Golfo, en los estados de Puebla, Morelos, Guerrero, Chiapas, hasta Centroamérica (El Salvador, Honduras, Costa Rica). Asimismo, se observa una importante extensión temporal, puesto que el complejo “empuñadura-antorcha” aparece durante todo el periodo olmeca.

Función simbólica

Fundamentándose en una figurilla de serpentina de la colección Woods Bliss, E. Benson (1971: 20) analiza detenidamente el dibujo de la “antorcha” olmeca. El motivo “double step” o “double merlon” (en castellano: motivo “en escalera”; No. 141 en el diccionario de Joralemon 1971) inscrito dentro de un semicírculo rayado o no con pequeñas líneas paralelas, o dentro de otro elemento geométrico, basta aquí para simbolizar la “antorcha”, según el principio de la “pars pro toto”, donde la parte simboliza a la totalidad. De acuerdo con E. Benson, consideramos que uno de los posibles significados del motivo “en escalera” es, en efecto, la representación simbólica de la llama¹ (fuego).

Si esta hipótesis es correcta, esto significa un incremento del número de las representaciones de la “antorcha”; de modo que el motivo “en escalera” grabado en una hacha procedente de Simojovel, Chiapas (**Fig. 7-1**), en un dije de Guanacaste, Costa Rica (**Fig. 10c**), en la figurilla de Arroyo Pesquero (**Fig. 5b**) o en máscaras de jade del mismo sitio, así como en la estatua de Las Limas, puede representar la “antorcha” o, cuando menos, sugerir el elemento fuego.

En ocasiones el motivo “en escalera” no está incluido dentro de un elemento geométrico, sino que se presenta en forma aislada. Tal es el caso de una curiosa máscara olmeca procedente de Línea Vieja, Costa Rica, donde el motivo situado en la cúspide de la cabeza cubre todo lo largo de la frente (**Fig. 10d**).

En opinión de numerosos autores, entre los cuales nos incluimos también, el motivo “en escalera” simboliza asimismo un volcán o un relieve montañoso de doble picacho. Esta segunda interpretación no carece de interés, ya que evidencia una estrecha relación entre el fuego y el volcán, lo cual parece natural, y entre el fuego y la cadena de montañas. Ahora bien, se sabe que en el pensamiento olmeca, tanto el fuego como la montaña están asociados con la figura del Jaguar. Por deducción, puede suponerse así que la “antorcha” evoca la figura felina.

Prosiguiendo con nuestro estudio iconográfico, observamos que un elemento triangular puede ya sea agregarse al dibujo de la “antorcha” (p. ej., detalle inscrito en la figurilla de Arroyo Pesquero y dibujo inciso en una hacha de Salitron, Honduras: **Fig. 7n-o**), o integrarse al mismo y remplazar el motivo del “double step”. Es precisamente este elemento en punta el que condujo a D. Grove (1987: 62) a interpretar la “antorcha” como instrumento de autosacrificio, fungiendo la punta como herramienta de perforación. El motivo “en escalera”, que Grove (1987: 62) asimila a dientes, se inscribe también en el ámbito de las prácticas de automutilación; por añadidura, se

¹ Debe tenerse presente la regla de polivalencia semántica del signo, de acuerdo con la cual un mismo motivo puede poseer varios significados, en la medida en que el contexto determina en ocasiones su lectura.

convierte en un emblema de poder, usado por la soberanía. Esta hipótesis descarta, por consiguiente, la interpretación de la “antorcha” como elemento relacionado con el fuego.

Sin embargo, cabe señalar inmediatamente que el motivo triangular aparece muy rara vez en la “antorcha” (que sepamos, sólo aparece en tres casos: **Fig. 7n-o** de manera muy tenue, y con toda claridad en el grabado de una vasija de los alrededores de Chalcatzingo: **Fig. 13**). Esta rareza debilita la hipótesis de un instrumento de autosacrificio.

Nos inclinamos más bien a ver en el motivo triangular la representación estilizada de una llama. Los pequeños trazos paralelos que a veces enmarcan el signo, pueden materializar el resplandor de la llama. Entre los olmecas, el motivo “en escalera” y el triángulo son intercambiables, lo cual apoya la interpretación del fuego. Por otra parte, en favor de ello cabe admitir que el triángulo está incorporado al grafismo del sol, como símbolo del rayo, y esto ya desde la época olmeca (p. ej., monumento de Tiltepec, monumento 71 de La Venta y monumento 1 del Cerro de las Mesas). Este elemento aparece, siglos más tarde, en la piedra del sol azteca, donde la interpretación solar es innegable.

Para concluir, podemos sugerir que el triángulo, lo mismo que el motivo “en escalera”, está asociado con la montaña/volcán.

Pasemos ahora al estudio de la empuñadura. Su morfología resulta muy interesante. En efecto, si se observa su forma, vista en posición horizontal, con su parte esférica dirigida hacia arriba, se reconoce el motivo en forma de U invertida, que en nuestros estudios anteriores hemos interpretado, lo mismo que la imagen del círculo, como representación del nicho o acceso de la cueva, simple o acompañado de un segundo contorno, como para el dibujo del nicho que ofrecen los altares olmecas (Magni 1994 y 1995). Apoyándonos en el principio de dualidad que, como se sabe, rige todo el pensamiento mesoamericano, podemos pensar legítimamente que si la “antorcha” se clasifica simbólicamente del lado del Jaguar, la “empuñadura” puede, inversamente, asociarse con la Tierra Madre. De ahí la hipótesis:

“antorcha” : Jaguar :: “empuñadura” : Tierra

Función utilitaria

Trataremos ahora de definir el uso y el aspecto práctico de la “antorcha” y de la “empuñadura”. Por supuesto, el problema se plantea en forma menos aguda tratándose de la “antorcha”, cuya función de iluminación puede admitirse. Sin embargo, aún falta precisar el contexto de su utilización.

El disco del Museo de Santiago Tuxtla, Veracruz (**Fig. 6a**) evidencia la relación entre el complejo “antorcha-empuñadura” y la imagen telúrica del acceso a la cueva, simbolizada por el círculo (Cfr. Magni 1994 y 1995). Sin embargo, resulta más reveladora la decoración de ciertas hachas petaloides, tales como las dos hachas de la ofrenda 4 de La Venta y una hacha de procedencia desconocida, conservada en el Museo de Antropología de la ciudad de México (**Fig. 14**). Ciertos autores, entre ellos Coe (1965: 764), presentan las dos hachas en posición vertical, a pesar de que las perforaciones presentes en el artefacto indican que las hachas deben considerarse en sentido longitudinal. De acuerdo con Cervantes (1969: 44), éstas se usaron, con toda probabilidad, como dijes o pectorales.

La pieza de procedencia desconocida está en buen estado de conservación; representa una figura humana acostada boca abajo, que tiene en una mano la “antorcha”, y en la otra la “empuñadura”. El aspecto narrativo de la escena es de particular interés, ya que por primera vez

se descubre el uso práctico de la pareja “empuñadura-antorcha”. La mano derecha del personaje se posiciona en la parte anterior de la escena; agarra la “antorcha”, como para alumbrar un eventual camino. El otro brazo está doblado de lado, la mano que aprieta la “empuñadura” toca el suelo. Sugerimos que se vea en ello la representación realista de una secuencia ritual. El hombre disfrazado de jaguar (máscara bucal, hendidura en forma de V en la parte posterior de la cabeza, y símbolo de la cruz olmeca) parece arrastrarse a través de un pasaje angosto (¿túnel subterráneo?). Dos hachas de La Venta descubiertas en las exploraciones del sitio (se encuentran en más precario estado de conservación) muestran, si se juntan, asombrosas semejanzas con el dibujo anterior. Las dos ilustraciones difieren únicamente por los detalles de la vestimenta. Reconocemos así a un hombre acostado boca abajo, que parece arrastrarse en el suelo (Cfr. **Fig. 16: E1**). Cervantes (1969: 49-50) afirmaba, de manera muy convincente en nuestra opinión, que la empuñadura y la antorcha están íntimamente unidas a ceremonias nocturnas en lugares de difícil acceso, en los cuales se penetraba arrastrándose en el suelo. En el transcurso del ceremonial, dirigido a la figura felina, el candidato era invitado a imitar la postura del animal y - agregamos nosotros - a identificarse con el depredador por medio del disfraz.

El monumento 15 de Abaj Takalik* (**Fig. 17**), que muestra a un jaguar antropomorfizado que se arrastra en el suelo, podría integrarse al ámbito, esta vez mucho más conceptual, del rito subterráneo. Por otra parte, y en términos mucho más generales, observemos que la actitud acostada, e incluso rastrera, no constituye una rareza en el arte mesoamericano (p. ej., **Figs. 18 y 20a**, y monumento 10 de Los Idolos, Veracruz: Scott 1982: fig. 9, el cual destaca por la originalidad de su composición). La “antorcha” poseería así, además de su connotación simbólica, una función utilitaria en un contexto ritual. Naturalmente, nuestra sugerencia de un uso práctico en el transcurso de ritos subterráneos, no pretende ser exhaustiva. El objeto revestiría probablemente otras funciones que por lo pronto se nos escapan, y es altamente probable que transmitía una imagen de poder.

El papel de la “empuñadura” sigue estando mal definido. Benson (1971: 21-22) describe las distintas maneras de agarrar el objeto y afirma que en la mayoría de los casos se empuña a la altura del pecho, de la boca (hacha de la ofrenda del montículo A-2 de La Venta: **Fig. 4c**) o de las orejas (tocado de la figura de Arroyo Pesquero: **Fig. 5b**). En este último caso, el autor advierte en la “empuñadura” un eventual adorno o un protector de las orejas. Asimismo, Benson propone que el par de “empuñaduras” esté unido a la máscara.

El análisis de Benson requiere, a nuestro juicio, algunas revisiones. En la hacha de la ofrenda A-2 de La Venta, el autor sitúa el par de “manoplas” a la altura de la boca del personaje. A diferencia de Benson, nosotros creemos que los objetos se sitúan a la altura del pecho, ya que la representación esquemática y simplificada puede inducir en error.

La representación en el tocado de Arroyo Pesquero necesita, asimismo, un análisis más profundo. Con este fin, nos referiremos una vez más al disco del Museo de Santiago Tuxtla (**Fig. 6a**), en el cual reconocemos, a ambos lados del rostro del ser híbrido, una mano que empuña respectivamente la “empuñadura” y la “antorcha” [la mano incluye el dibujo de los dedos]. El tema, visto en su frontalidad, está representado naturalmente en un plano único. Dicho en otros términos, y no hay ahí ninguna sorpresa, el tema no está representado en escorzo (o en una perspectiva oblicua). Aquí, la negación del efecto de profundidad puede confundirnos como

* Llamado también Takalik Abaj.

espectadores, al producir la falsa impresión de un individuo que aprieta los dos objetos contra sus orejas. En otras palabras, los dos objetos y el rostro aparecen en un solo plano. En cambio, y ésta es nuestra hipótesis, estos dos planos están diferenciados. En una visión objetiva de la realidad, el personaje tendría ya sea los brazos doblados detrás de la cabeza, o los brazos extendidos proyectados hacia adelante. En nuestra figura 6b, proponemos un montaje donde reconstruimos las dos actitudes, con base en nuestra hipótesis. El personaje se ve primero de perfil, y posteriormente de frente, como en la máscara de Arroyo Pesquero (**Fig. 5c**), donde la desproporción de tamaño entre los distintos elementos sugiere, además, que no se trata de una representación naturalista, sino más bien simbólica.

Tal percepción del tema no es rara en el arte olmeca. A modo de comparación, examinemos de cerca el tema del acróbata/contorsionista. Cuando éste está tratado en bulto, se reconoce fácilmente a un hombre, con el cuerpo doblado sobre sí mismo y con los pies que llegan a tocar la cabeza (**Fig. 6d**). Este mismo tema, tratado en una superficie plana, es obviamente más difícil de reconocer. El artista olmeca ignora o deliberadamente no aplica las reglas de la perspectiva.

Así, resuelve los imperativos de la bidimensionalidad reduciendo el tema al busto del contorsionista (representado con los brazos cruzados) y a sus pies que reposan sobre la cabeza (**Fig. 6e**). Tras reconsiderar la imagen de Arroyo Pesquero, podemos así descartar toda supuesta hipótesis que advierte en la “empuñadura” algún protector o adorno de la oreja (Benson 1971: 21-22). A mayor abundamiento, la imagen olmeca demuestra claramente que la “empuñadura” es un objeto relacionado con las manos. Nuestra figura 16 representa las actitudes gestuales que acompañan a la “antorcha” y/o a la “empuñadura”. Como se advierte, las distintas actitudes son en número reducido. Generalmente, los dos objetos se aprietan en las manos (Cfr. A1-2-3 y E1-2), a veces en una sola mano (Cfr. B1, B2 y C). Conocemos un solo caso (Las Victorias, El Salvador) donde la “antorcha”, cuyo tamaño descomunal debe recalcar, es apretada en el hueco del brazo, reposando en el pecho (Cfr. D). Por otra parte, pueden distinguirse dos actitudes:

1. el personaje está de pie (en la mayoría de los casos, los objetos están situados a la altura del pecho, uno frente a otro: A1-2-3);
2. el personaje está acostado boca abajo (Cfr. E1-2).

Observemos, de acuerdo con Cervantes (1969), que la pareja de objetos no se relaciona de modo alguno con un contexto guerrero y que la actitud de los personajes suele ser pasiva. Observaciones, éstas, que descartan la hipótesis de Coe (1965), para quien la “empuñadura” constituiría un arma.

En términos generales puede afirmarse que la “empuñadura” se empuña desde el interior. Sin embargo, existen algunas excepciones, como en la estela de Padre Piedra, Chiapas, donde el personaje empuña el objeto desde el exterior (**Fig. 3b**). En este caso preciso, puede emitirse la hipótesis de que el objeto no reviste una función práctica, sino emblemática. Existe una localización más extraña aún de la “empuñadura”, ubicada en la frente de una figurilla humana (**Fig. 3d**). Esta curiosa colocación aparece en una pieza (esperemos que auténtica) subastada en Sotheby's, en Nueva York (Sotheby's 1984: fig. 48). Se trata de una cabeza miniatura, que se caracteriza por rasgos marcados y por la proyección hacia adelante de la mandíbula inferior, de la cual sale la lengua. La “empuñadura”, vista de perfil, aparece como una especie de insignia que recuerda las marcas emblemáticas que adornan ciertos yelmos o penachos olmecas. Si se admite

que la “empuñadura” y la “antorcha” constituyen objetos reservados exclusivamente a una élite religiosa y/o política, su presencia se convierte en un marcador social.

La morfología de la “empuñadura” puede ayudarnos a determinar su función práctica. Si se examinan los distintos tipos de “empuñadura” que se encuentran en la iconografía olmeca, se observa a nivel formal una gran homogeneidad de conjunto (**Figs. 1 y 2**). A pesar de unas pocas variantes, el objeto constituye fundamentalmente una especie de protector de la mano; su forma cóncava se amoldaría a la forma de un puño. En la hipótesis de una postura rastrera, la función protectora resulta muy comprensible. Dicho esto, pueden imaginarse otras funciones prácticas, aunque éstas son difíciles de determinar.

Función de la imagen “antorcha-empuñadura”

Este último capítulo pretende evidenciar el aporte del pensamiento olmeca a las culturas posteriores. Proponemos ilustrar la continuidad iconográfica y cultural mesoamericana a través de un ejemplo tomado del arte zapoteco.

Si profundizamos en el análisis iconográfico del complejo antorcha-empuñadura, nos damos cuenta de que en algunas ocasiones el artista olmeca fusionó en un solo dibujo la imagen de estos dos objetos. Existen, por ejemplo, representaciones en miniatura de la “empuñadura”. En tal caso, el objeto se aprecia en sección frontal, como lo revelan los detalles inscritos en la venda del hombre-jaguar del monolito 1 de Tlacoztitlán* (**Fig. 9a**) o en la “falda” de una estatuilla de procedencia desconocida (**Fig. 15**). La extremidad superior del dibujo lleva el motivo “en escalera”, el cual simboliza aquí a la “antorcha”². Este dibujo se retoma en la figura 19a, con el objeto de relacionarlo con un glifo zapoteco (**Fig. 19b**).

Aquí, podemos considerar la empuñadura y la antorcha del arte olmeca como glifos. Esta hipótesis adquiere mayor interés si se la coloca en una perspectiva más amplia.

En la figura del Danzante 55 de Monte Albán, se reconoce la imagen de un hombre “sacrificado”; arriba y a la derecha, tres glifos están dispuestos en forma de columna (**Fig. 19c**). El primero de ellos, desde abajo, ofrece sorprendentes analogías con el dibujo fusionado de la antorcha y de la empuñadura olmecas (**Fig. 19a-b**). A. Caso (1947) lo designa como “arco atado” y lo compara con un glifo maya, en el cual la parte interior del glifo aparece cuadrículada. La morfología del dibujo, así como la imagen del cuadrículado, conducen a A. Caso a interpretar el glifo, de acuerdo con una lectura “literal”, como red de caza.

R. Piña Chan (1995: 86) no se aleja de esta visión naturalista y afirma, años más tarde, que el glifo representa un agujero o foso disimulado por la vegetación o por una red, y que sirve como trampa para la caza.

A la luz de nuestras anteriores disquisiciones, estas interpretaciones nos parecen poco satisfactorias. Nosotros proponemos, en efecto, que se vea en este glifo una evocación de la antorcha y de la empuñadura, esto es, del Jaguar y de la Tierra, respectivamente. Por lo que respecta a la supuesta “red”, recordemos que el motivo cuadrículado no es sino la reunión de varias cruces olmecas. Pero resulta que la cruz olmeca (aislada o en forma cuadrículada), más allá

* llamado también Teopantecuanitlan

² La aplicación, en la empuñadura, del motivo de la “línea ondulada”, que evoca el fuego (compárese, p. ej., con el motivo de la “ceja flamígera”), constituye - ésta es nuestra hipótesis - un segundo procedimiento plástico para unir la imagen de la antorcha y de la empuñadura en un símbolo único (**Fig. 2a**)

de su significado cosmológico (división de una superficie plana en cuatro cuartos), se asocia, en la época olmeca, con la fauces abiertas del jaguar y/o con el acceso terrestre (Magni 1994 y 1995).

Por lo demás, el glifo situado arriba del supuesto “arco atado” en el Danzante 55, representa la cabeza de un jaguar, lo cual - aunque esto no constituya una prueba suficiente - refuerza nuestra hipótesis. La losa llamada “Danzante del Museo” es más reveladora (**Fig. 19d**). En efecto, el busto del “sacrificado” va acompañado de dos glifos: una antorcha (y no una “mano que empuña una flecha”, como afirma A. Caso: 1965) y la cabeza de un jaguar. Nuestra asociación antorcha-jaguar aparece aquí en forma explícita. Piña Chan (1995: 88) lee esta combinación como sigue: “el que alumbra en la caverna del jaguar, o sea, el que practicaba el culto en las cuevas o cavernas, relacionadas con la tierra”. Afirmación que está perfectamente a tono con nuestra visión del ceremonial subterráneo olmeca.

Finalmente, aunque esto no posea valor de prueba, es interesante tomar en consideración un friso de Monte Albán que, según J. Scott (1978: fig. S9) representa a un jaguar. Si se examina de cerca la imagen (**Fig. 20b**), se advierte que los miembros posteriores del animal aparecen doblados hacia arriba, postura que se aplica más bien a un ser humano. Si se compara esta actitud con la posición de las piernas del personaje en actitud rastrera de una cerámica maya, se nota la similitud entre ambos (**Fig. 20a**). Sugerimos, conforme a la temática mesoamericana del hombre-animal, que el felino de Monte Albán es un jaguar antropomorfizado. Su postura es rastrera, y está representado en una faja angosta, enmarcada por motivos (triángulos, semicírculos, motivo en forma de U) cuya función no se limita al valor ornamental.

A modo de conclusión, es legítimo preguntarse si el culto al jaguar y los ritos subterráneos no están asociados, entre los olmecas, con la práctica del sacrificio, como podría sugerirlo el arte posterior de Monte Albán, donde este tipo de ceremonial podría haber sobrevivido. En espera de una respuesta definitiva a estas interrogantes, contentémonos con fortalecer los lazos entre las distintas culturas mesoamericanas.

Bibliografía

Siglas y abreviaturas:

CEMCA: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos

EHESS: École des Hautes Études en Sciences Sociales

FCE: Fondo de Cultura Económica

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia

BAUDEZ, C. 1970. *Amérique Centrale, Archaeologia Mundi*, Ed. Nagel, Genève.

BAUDEZ, C. y P. BECQUELIN 1984. *Les Mayas, Univers des Formes*, Ed. Gallimard, Paris.

BENSON, E. 1971. *An Olmec Figure at Dumbarton Oaks Studies in Pre-Columbian Art and Archeology*, No. 8, Dumbarton Oaks, Washington.

CASO, A. 1947. "Calendario y escritura de las antiguas culturas de Monte Albán", en: *Obras completas de M. Othon de Mendizabal*, vol. 1, México.

———. 1965. "Zapotec writing and calendar", *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3: 2, University of Texas Press, Austin.

CERVANTES, M.A. 1969. "Dos elementos de uso ritual en el arte olmeca", *Anales I.N.A.H.*, 1: 37-51, Secretaría de Educación Pública, México.

CHEFS-D'OEUVRE INEDITS 1985. *Art Précolombien Mexique Guatemala*, Ed. Payot, Paris.

COE, M. 1965. "The Olmec Style and its Distributions", *Handbook of Middle American Indians*, 3: 2, University of Texas Press, Austin.

COE, M.D. y R.A. DIEHL 1980. *In the Land of the Olmec (2 vols.)*, University of Texas Press, Austin.

DRUCKER, P. 1952. *La Venta, Tabasco: a Study of Olmec Ceramics and Art*, Bureau of American Ethnology, Bulletin 153, Smithsonian Institution, Washington.

GAY, C. 1971. *Chalcacingo*, Akademische Druck-Verlagsanstalt, Graz/Viena.

GENDROP, P. 1990. *Arte prehispánico en Mesoamérica*, Ed. Trillas, México (1a. ed. 1970)

GROVE, D. 1987. "Torches", "Knuckle Dusters" and the Legitimation of Formative Period Rulership", *Mexicon*, 9: 3: 60-65, Berlin.

GROVE, D.C. y J. ANGULO 1987. "A Catalog and Description of Chalcatzingo's Monuments", en: *Ancient Chalcatzingo*, pp. 114-131, University of Texas Press, Austin.

JORALEMON, D. 1971. *A Study of Olmec Iconography*, Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, No. 7, Dumbarton Oaks, Washington.

———. 1976. “The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography”, en: *Origins of Religious Art & Iconography in Pre Classic Mesoamerica*, pp. 27-71, University of California, Los Angeles.

———. 1990. *Un estudio en iconografía olmeca*, Universidad Veracruzana, Xalapa.

JOYCE, R., R. EDGING, K. LORENZ y S. GILLESPIE 1991. “Olmec Bloodletting: An Iconographic Study”, en: *Sixth Palenque Round Table*, 1986, pp. 143-50, Ed. Robertson, Oklahoma.

L'ART DE L'AMERIQUE, L'AFRIQUE, L'OCEANIE (Colectivo) 1980. Ed. Elsevier Séquoia, Paris/Bruxelles.

MAGNI, C. 1994. *Essai d'interprétation de l'iconographie olmèque*, Mexique, Thèse de doctorat, EHESS, Paris.

———. 1995. “El simbolismo de la cueva en la iconografía olmeca, México”, Cuicuilco, INAH, México.

MARTINEZ DONJUAN, G. 1982. “Teopantecuanitlán, Guerrero: un sitio olmeca”, *Revista Mexican de Estudios Antropológicos*, 28: 123-132, México.

NIEDERBERGER BETTON, C. 1987. *Paléopaysages et archéologie pré-urbaine du bassin de Mexico*, Col. Etudes Mésoaméricaines, Tomes I et II, CEMCA, México.

OCHOA, L. 1982. “Hachas olmecas y otras piezas arqueológicas del medio Usumacinta”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 28: 109-122, México.

ORREGO CORZO, M. 1990. *Investigaciones arqueológicas en Abaj Takalik, El Asintal, Retalhuleu*, Reporte n.l, año 1988, Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala.

PIÑA CHAN, R. 1989. *Olmecchi la cultura madre*, Ed. Jaca Book, Milano.

———. 1995. *El lenguaje de las piedras*, FCE, México (1a. ed. 1993)

PIÑA CHAN, R. y M. COVARRUBIAS 1964. *El pueblo del Jaguar*, Secretaría de Educación Pública, México.

POHORILENKO, A. 1981. “The Olmec Style and Costa Rican Archaeology”, en: *The Olmec & their Neighbors*, pp. 309-327, Dumbarton Oaks, Washington.

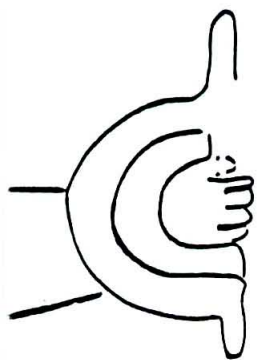
REILLY, K. 1991. "Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership: An Examination of Possible Sources", en: Sixth Palenque Round Table, 1986, pp. 151-66, Ed. Robertson, Oklahoma.

SCOTT, J.F. 1978. The Danzantes of Monte Alban, Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, No. 19, Dumbarton Oaks, Washington.

———. 1982. "The monuments of Los Idolos, Veracruz", Journal of New World Archaeology, 1: 11-23, University of California, Los Angeles.

SOTHEBY'S 1984. Important Pre-Columbian Art, subasta (noviembre), Nueva York.

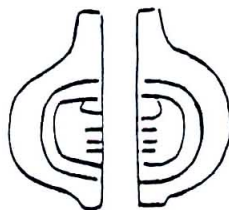
SOUSTELLE, J. 1979. Les Olmèques, Ed. Arthaud, Paris.



a : Disco de Santiago Tuxtla
(Cervantes 1969 : fig. 1)



b : Hacha de procedencia desconocida
(Joralemon 1971 : fig. 33)



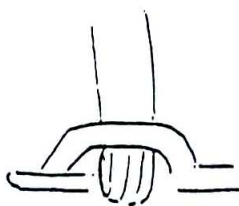
c : San Lorenzo, monumento 10
(Cervantes 1969 : fig. 8)



d : Figurilla de procedencia desconocida
(Coe 1965 : fig. 12)



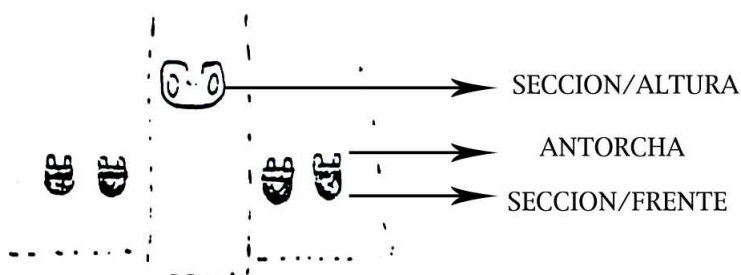
e : Estela de Padre Piedra, Chiapas
(Cervantes 1969 : fig. 3)



f : Hacha de procedencia desconocida
(Coe 1965 : fig. 52)



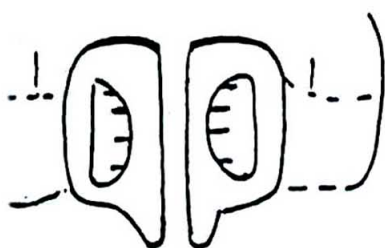
g : Hacha de Zapata, Tabasco
(Ochoa 1982)



h : figurilla de procedencia desconocida
(Piña Chan y Covarrubias 1964 : fig. 32)



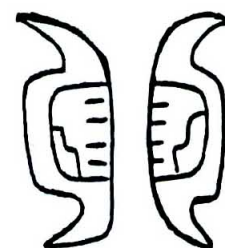
i : Tlaczotitlan, monolito 1
(Martinez Donjuan 1982 : 130)



l : Placa de Pichucalco, Chiapas
(Cervantes 1969 : fig. 14)

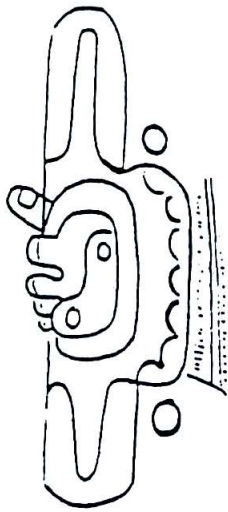


m : Chalcatzingo, monumento 20
(bosquejo segun Grove y Angulo 1987 : 149)

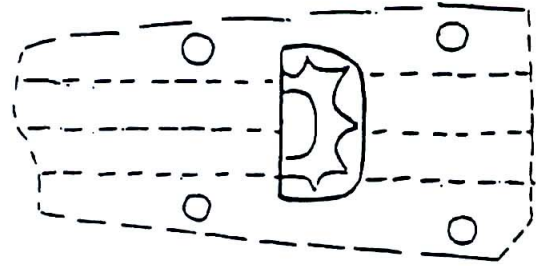


n : Hacha de La Venta
(Coe 1965 : fig. 50)

Fig. 1



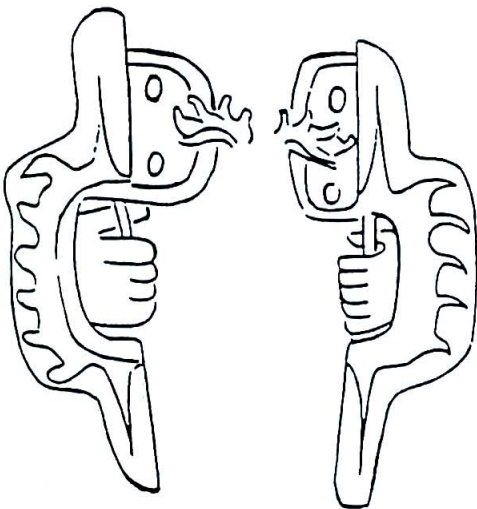
a : Vasija de los alrededores de Chalcatzingo
(Niederberger 1987 : fig. 617-1)



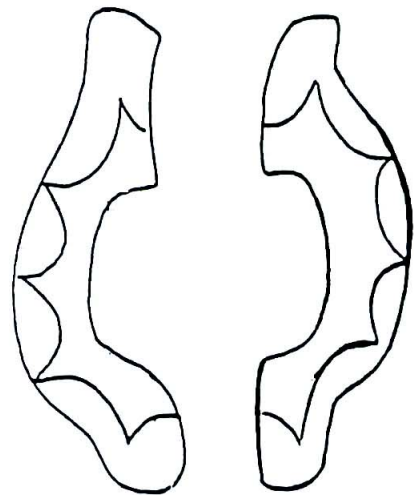
b : Placa de procedencia desconocida
(Cervantes 1969 : fig. 15)



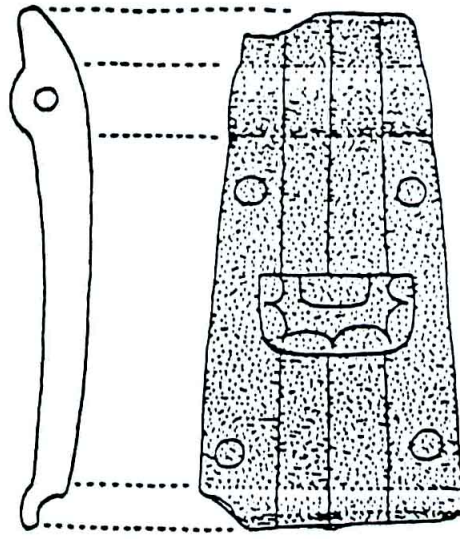
e : Figurilla de Tepatlaxco, Puebla
(Cervantes 1969 : fig. 4)



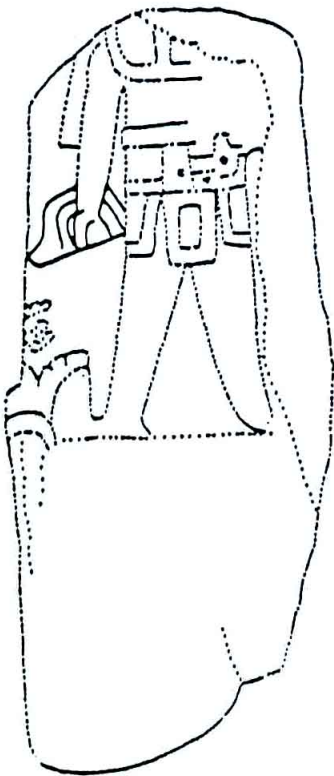
c : Hacha de Las Bocas
(Joralemon 1976 : 55)



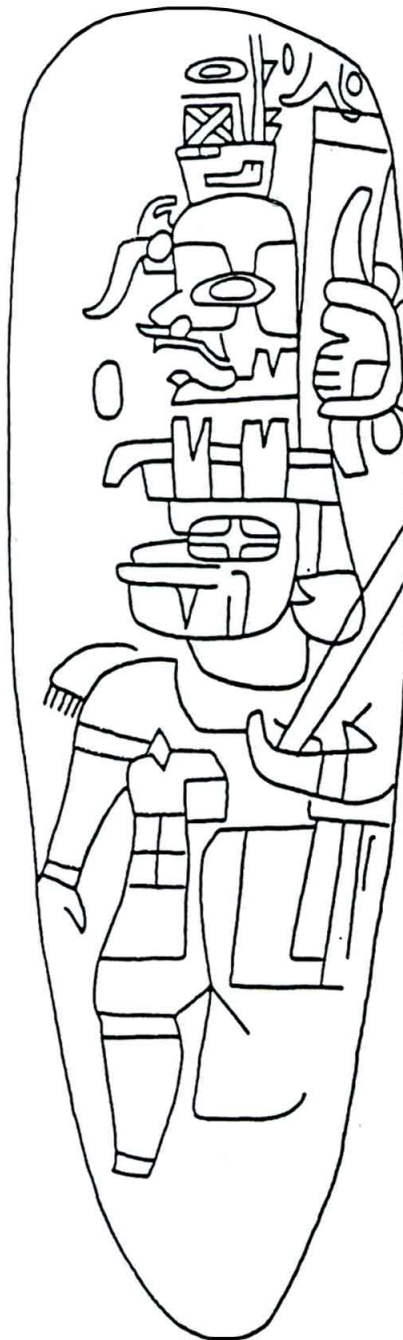
d : Estatuilla de Arroyo Pesquero (detalle- nivel tocado)
(Bosquejo segun Benson 1971 : fig. 7)



a : Placa de procedencia desconocida
(Cervantes 1969 : fig. 15)



b : Estela de Padre Piedra, Chiapas
(Cervantes 1969 : fig. 3)



c : Hacha de procedencia desconocida
(Joralemon 1971 : fig. 33)



d : Cabeza miniatura de procedencia desconocida
(Sotheby's 1984 : fig. 48)

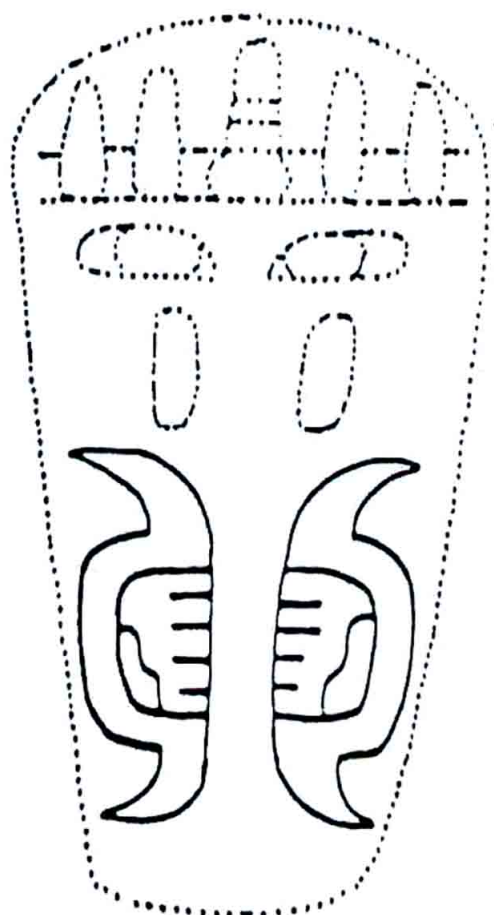
Fig. 3



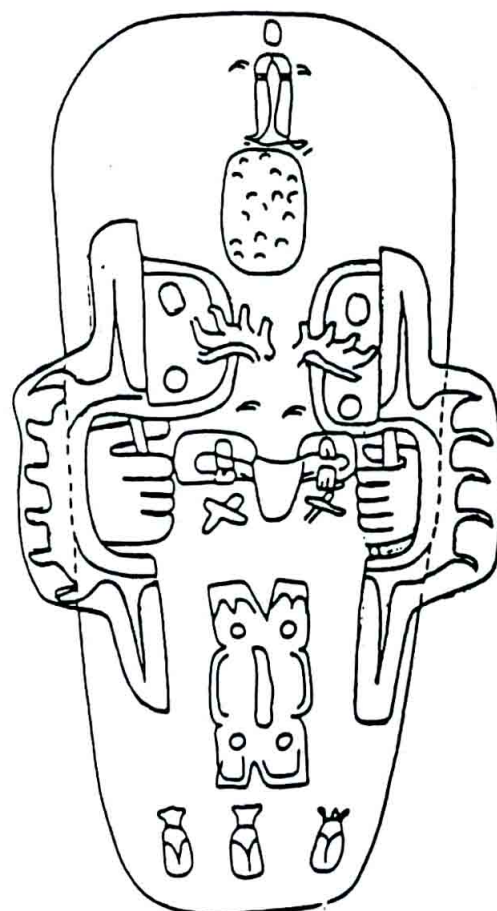
a : San Lorenzo, monumento 10
(Coe y Diehl 1980 : fig. 434)



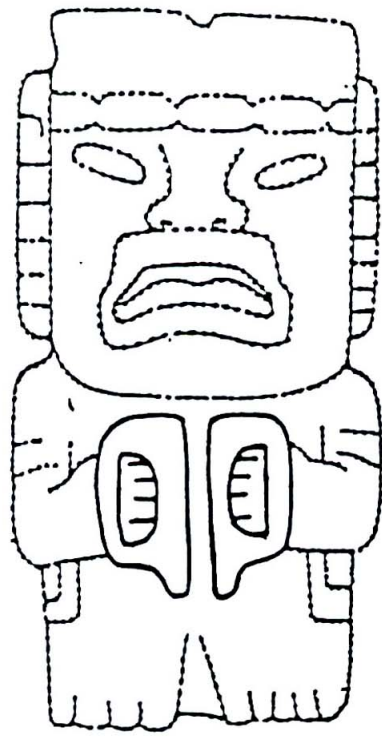
b : San Lorenzo, monumento 26
(Coe y Diehl 1980 : fig. 459)



c : Hacha de La Venta
(Cervantes 1969 : fig. 6)



d : Hacha de Las Bocas
(Joralemon 1976 : 55)

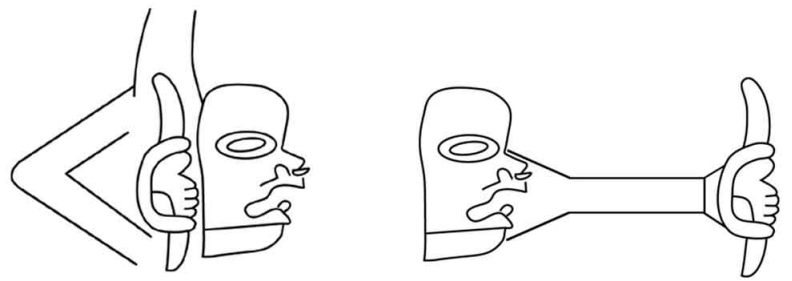


a : Placa-hacha Pichucalco, Chiapas
(Cervantes 1969 : fig. 14)



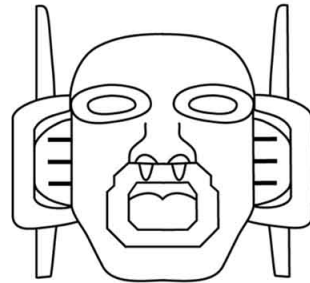
b : Figurilla de Arroyo Pesquero
(Benson 1971)

Fig. 5



1- Brazo doblado atras de la cabeza 2- Brazo extendido proyectado hacia adelante

Personaje visto de perfil que empuña la manopla



Personaje visto de frente

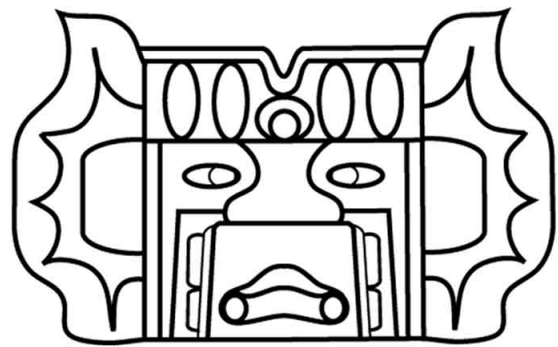
b : Reconstruccion hipotetica (dibujos personales)



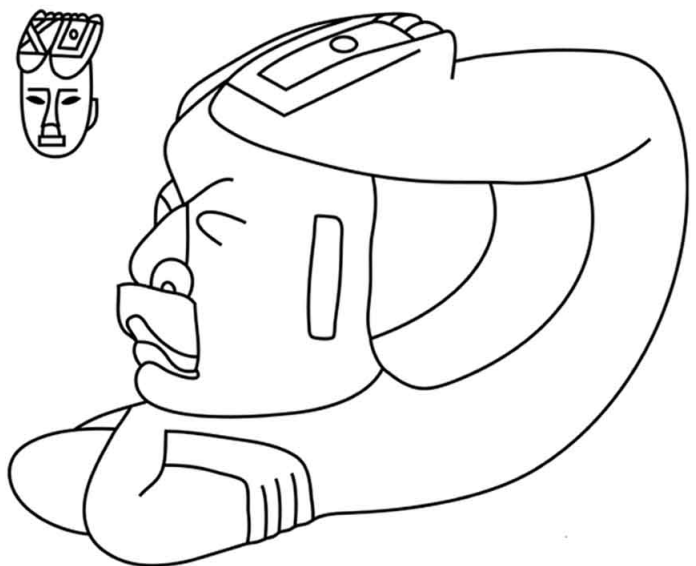
a : Disco de Santiago Tuxtla
(Cervantes 1969 : fig. 1)



c : Mascara del tocado estatuilla de Arroyo Pesquero (Benson 1971 : fig. 7 y dibujo personal)



d : Disco de Las Choapas, Veracruz
(Piña Chan 1989 : fig. 25)



TEMA DEL "ACROBATA"

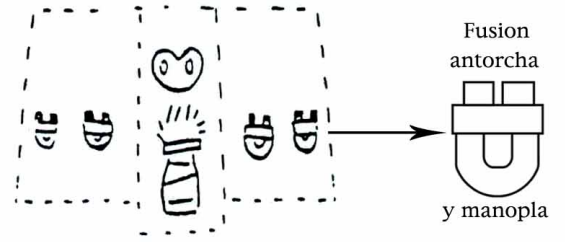
e : Figurilla de procedencia desconocida
(dibujo personal segun L'Art de l'Amérique,
Afrique et Océanie 1990 : 25)



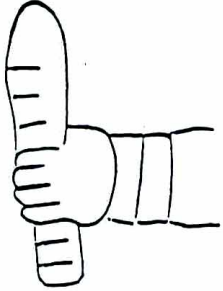
a : Hacha de Zapata, Tabasco
(Ochoa 1982)



b : Hacha de procedencia desconocida
(Cervantes 1969 : fig. 10)



c : Figurilla de procedencia desconocida
y dibujo personal
(Piña Chan y Covarrubias 1964 : fig. 32)



d : Disco de procedencia desconocida
Museo de Santiago Tuxtla
(Cervantes 1969 : fig. 1)



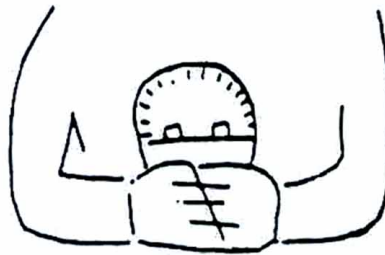
e : Figurilla de Tepatlaxco, Puebla
(Cervantes 1969 : fig. 4)



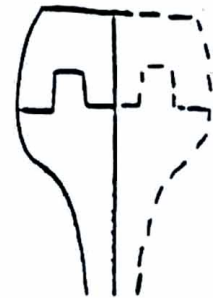
f : Figurilla plana de procedencia desconocida
(Piña Chan y Covarrubias 1964)



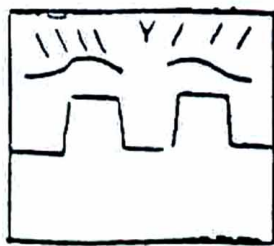
g : Figurilla de procedencia desconocida
(Coe 1965 : fig. 12)



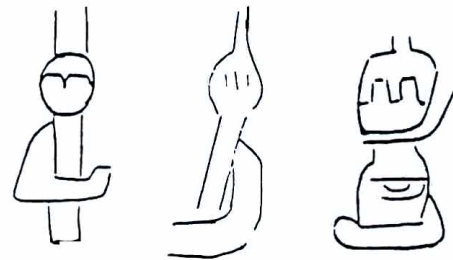
h : Figurilla de Tabasco
(Piña Chan y Covarrubias
1964 : fig. 21)



i : Dije de Guanacaste, Costa Rica
(Pohorilenko 1981 : fig. 10)



l : Hacha de Simojovel, Chiapas
(Piña Chan y Covarrubias 1964 : fig. 40)



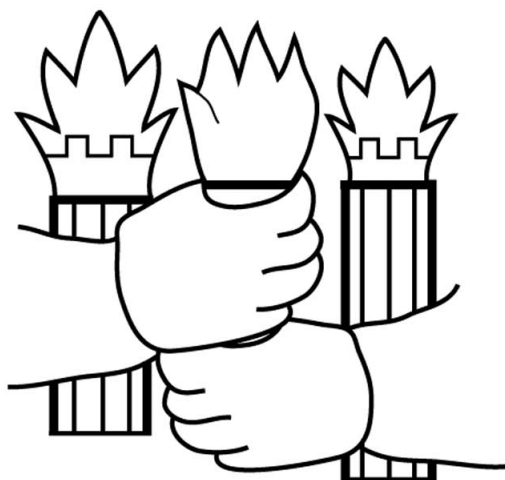
m : Grabados de Las Victorias, Salvador
(Coe 1965 : fig. 5)



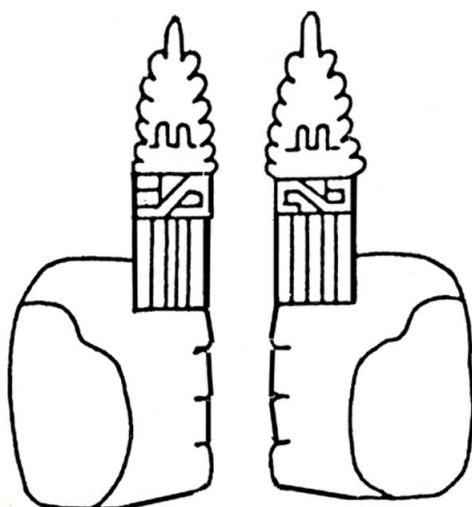
n : Pieza de Salitron, Honduras
(Grove 1987 : fig. 2d)



o : Figurilla de Arroyo Pesquero
(Benson 1971 : fig. 21)



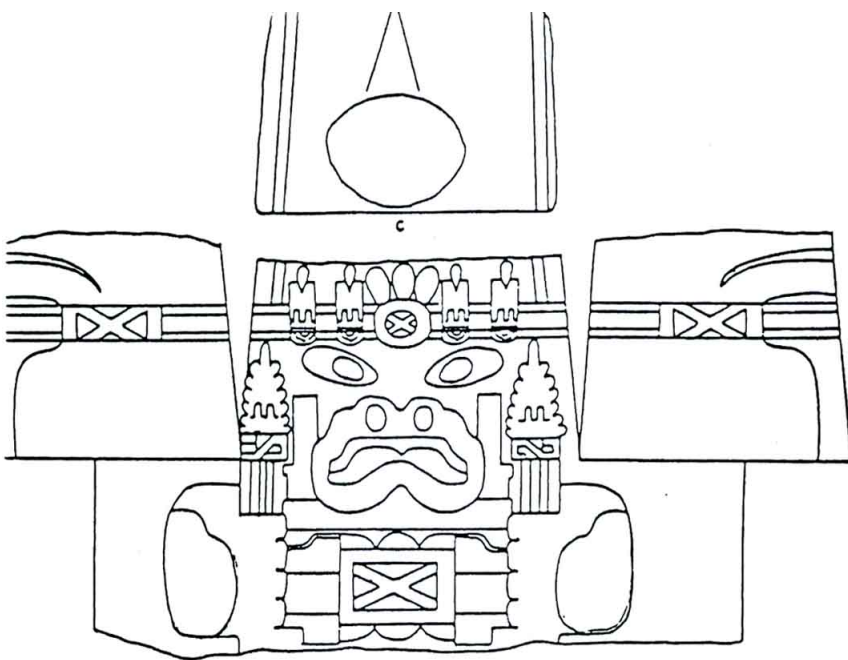
a : Placa-hacha de Ahuelican, Guerrero
(Dibujo personal segun Gay 1971 : lamina 24)



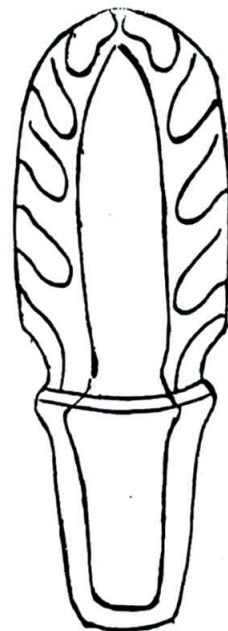
b : Monolito 1 de Tlaczotitlan, Guerrero
(Dibujo personal segun Martinez Donjuan 1982 : 130)



c : Vasija de los alrededores de Chalcatzingo : detalle
(Niederberger 1987 : fig. 617-1)



a : Monolito 1 de Tlaczotitlan, Guerrero
(Martinez Donjuan 1982 : 130)



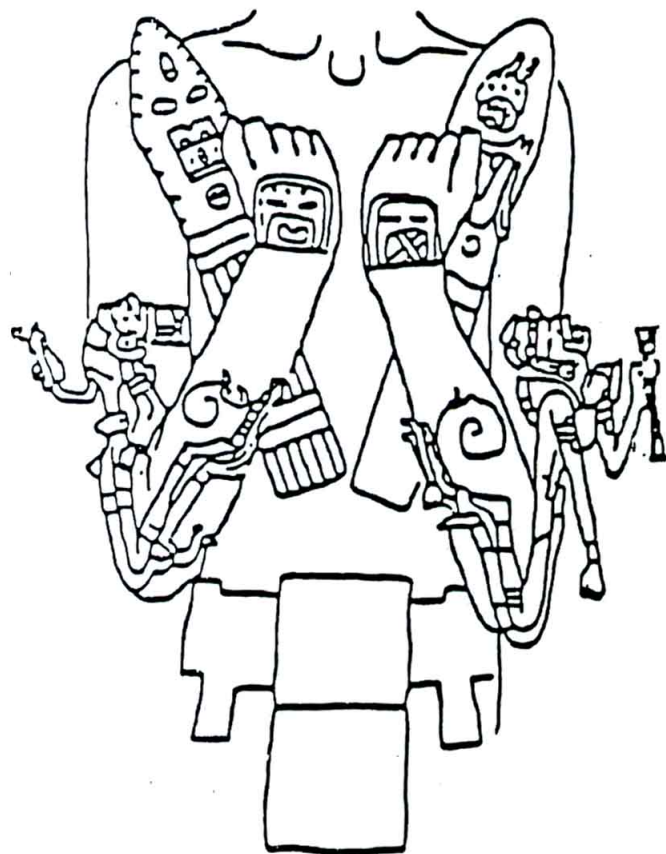
b : Antorcha de procedencia desconocida
(Sotheby's 1984 : fig. 51)



c



d



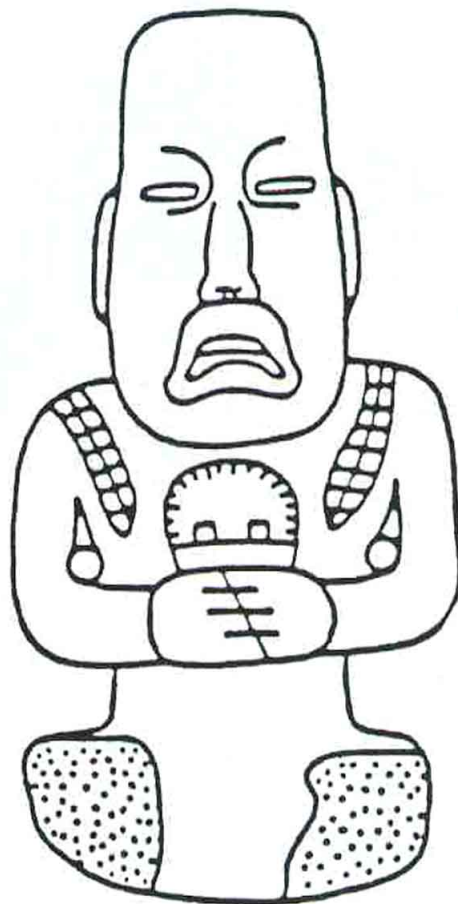
e

c-d-e : Figurilla "Slim" de procedencia desconocida (Reilly 1991 : fig. 2-5)

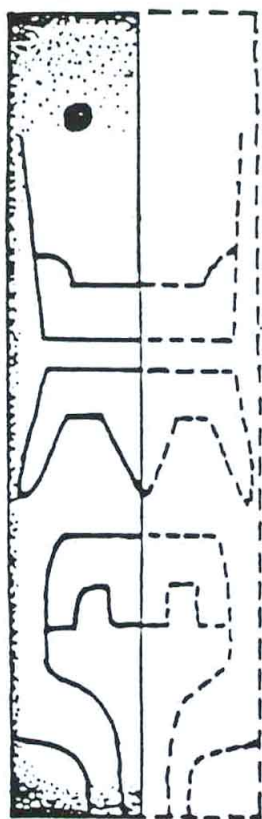
Fig. 9



a : Placa-hacha de Ahuelican, Guerrero
(Gay 1971 : lamina 24)



b : Figurilla de procedencia desconocida
(Cervantes 1969 : fig. 12)



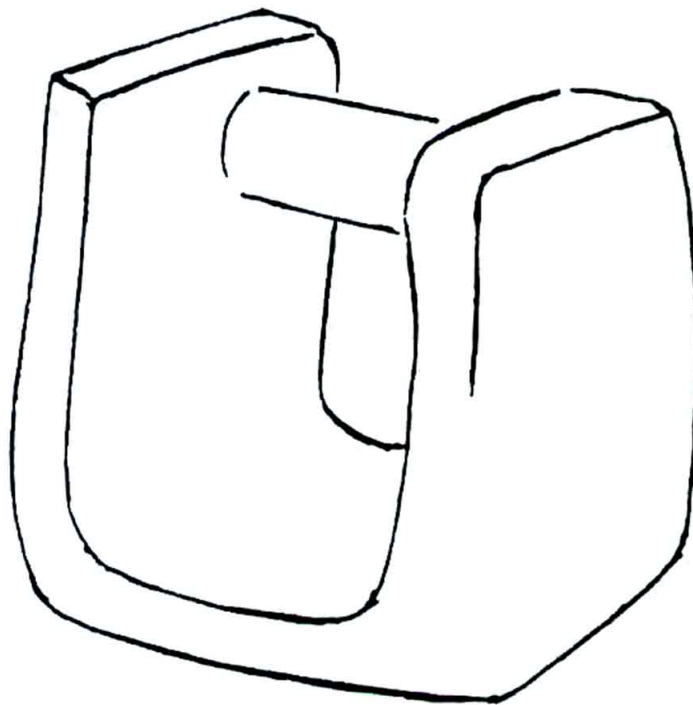
c : Barra-dije de Guanacaste, Costa Rica
(Pohorilenko 1981 : fig. 10)



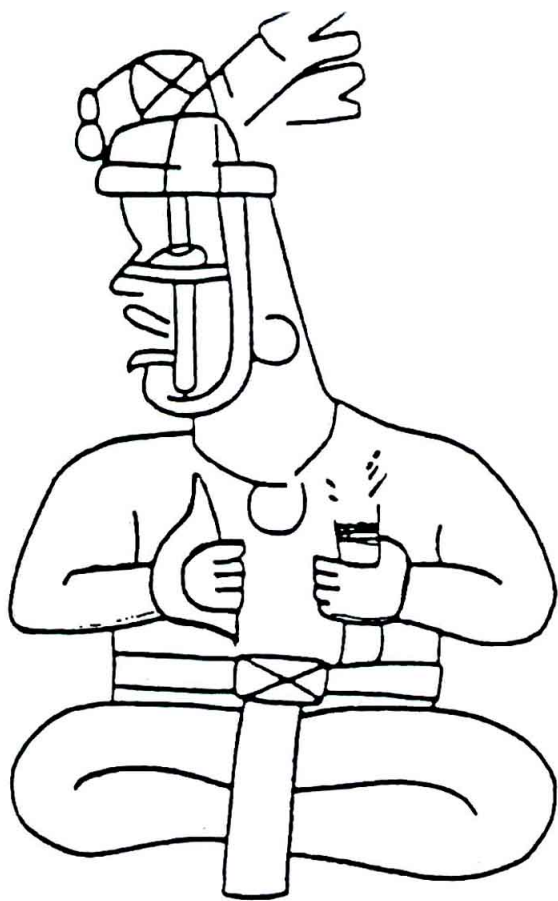
d : Mascara de Linea Vieja, Costa Rica
(Dibujo personal segun Pohorilenko 1981 : fig. 9)



a : Chalcatzingo, monumento 12
(Grove y Angulo 1987 : 149)



b : "Padlock-stone"
(Bosquejo personal)



a : Hacha de Zapata, Tabasco
(Ochoa 1982)



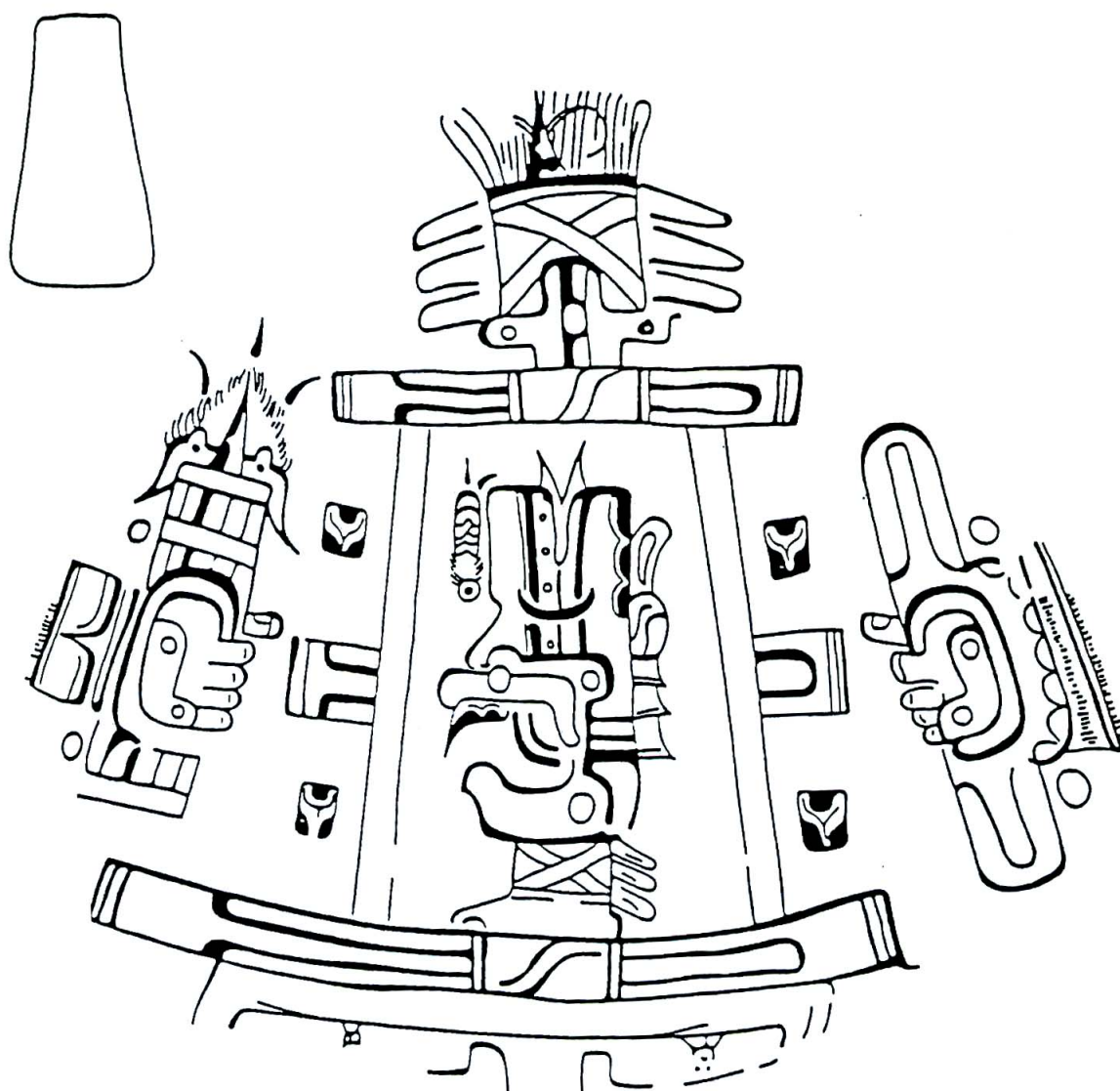
b : Figurilla de Tepatlaxco, Puebla
(Cervantes 1969 : fig. 4)



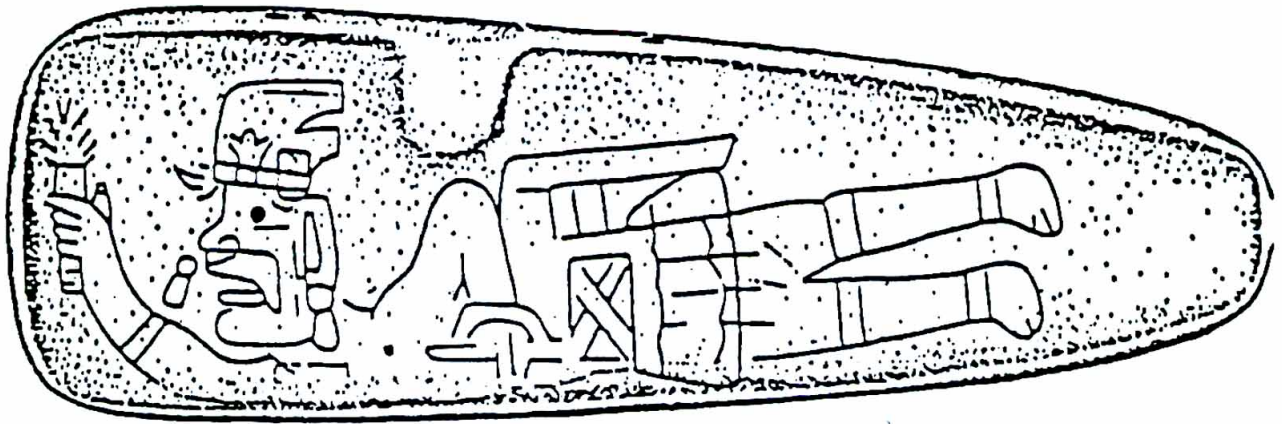
c : Figurilla de procedencia desconocida
(Cervantes 1969 : fig. 5)



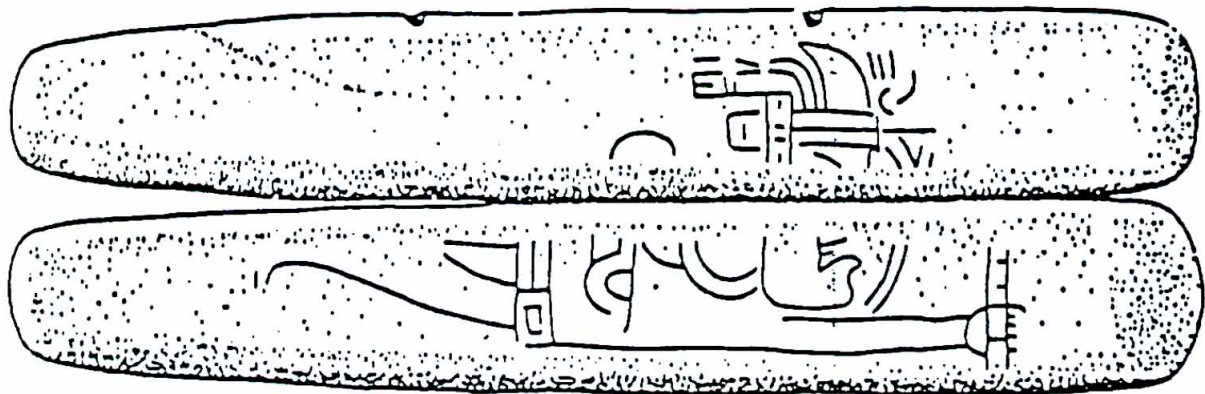
d : Chalcatzingo, monumento 20
(Grove y Angulo 1987 : 149)



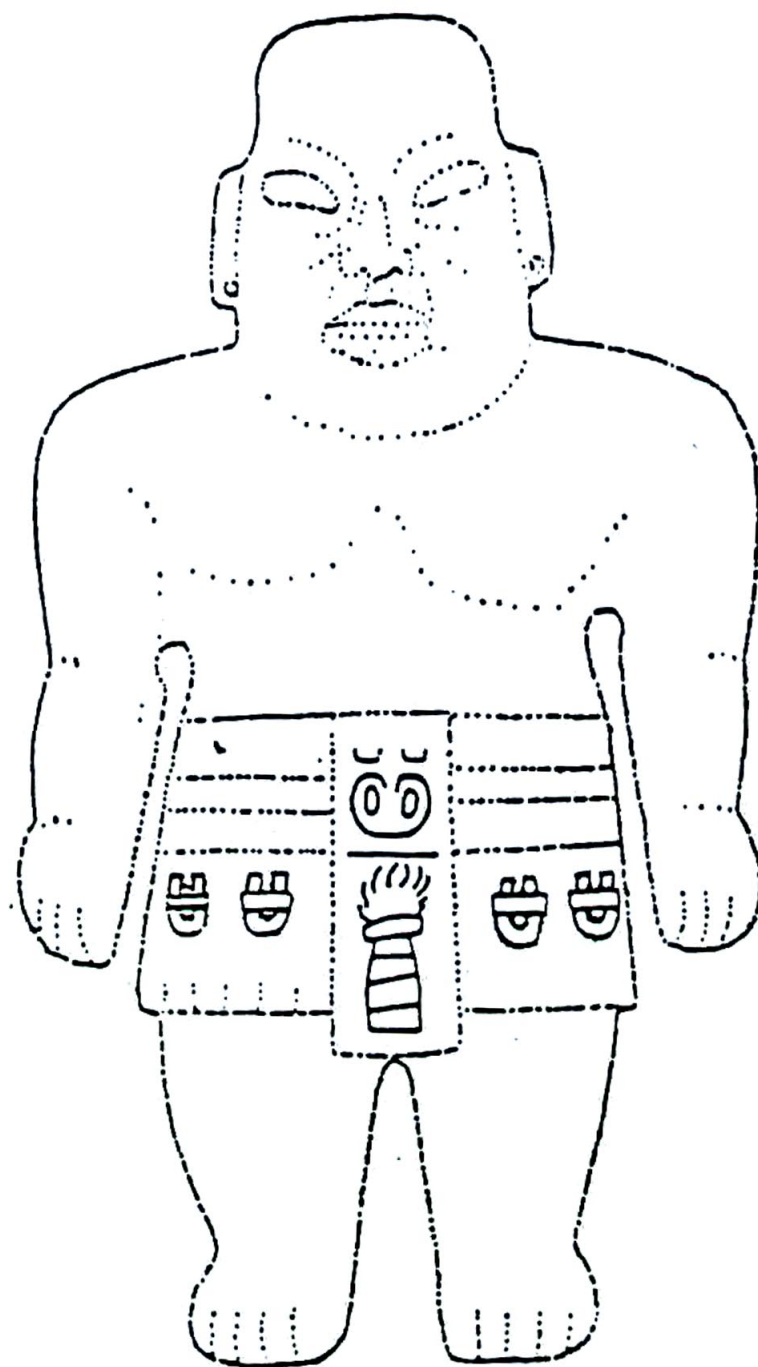
Vasija de los alrededores de Chalcatzingo
(Niederberger 1987 : fig. 617-1)



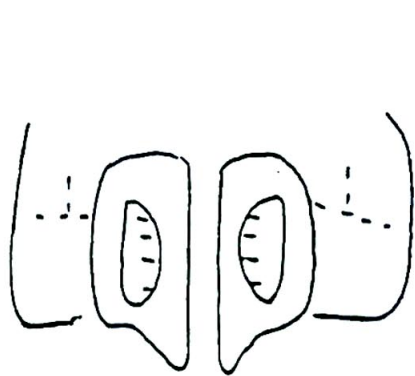
a : Hacha de procedencia desconocida
(Cervantes 1969 : fig. 10)



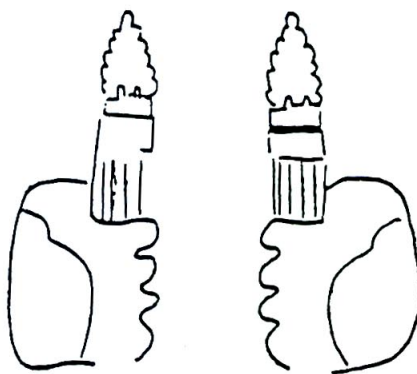
b : Hacha de la ofrenda 4 de La Venta
(Cervantes 1969 : fig. 11)



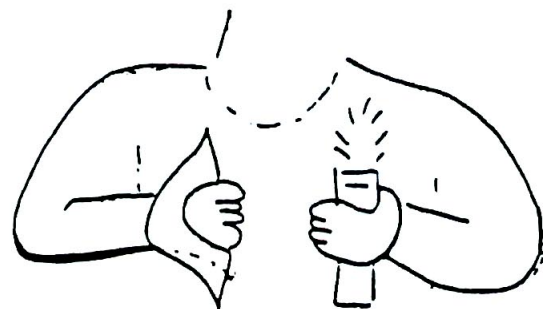
Figurilla de procedencia desconocida
(Piña Chan y Covarrubias 1964 : fig. 32)



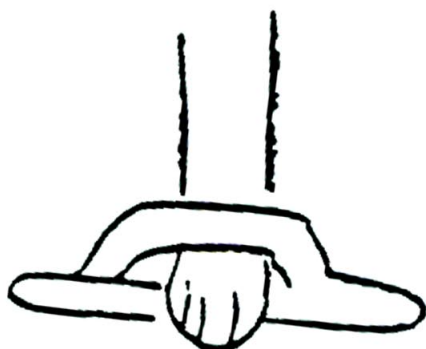
A1



A2



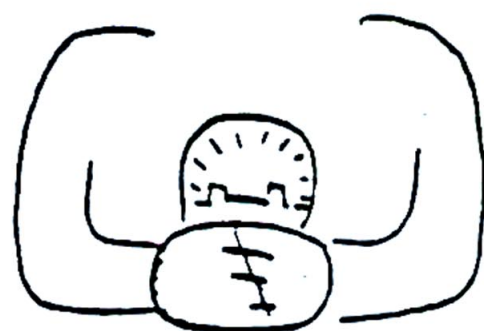
A3



B1



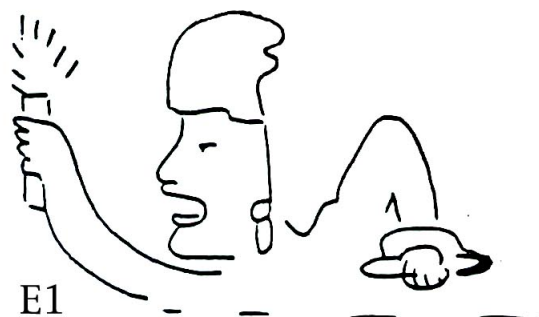
B2



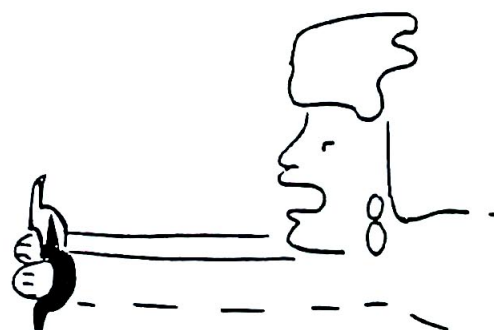
C



D



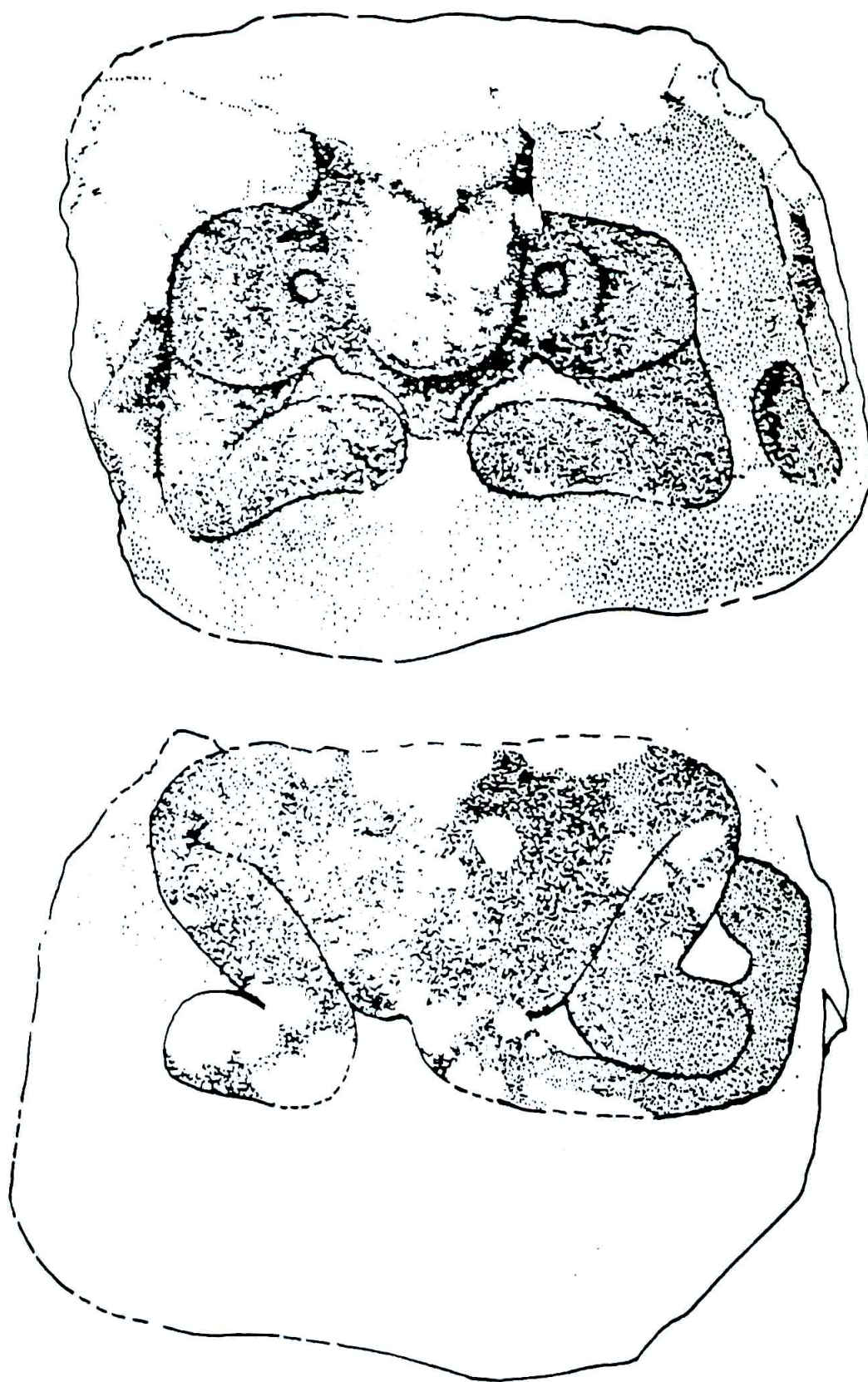
E1



E2

ACTITUDES MANOS/BRAZOS QUE ACOMPAÑAN LA ANTORCHA
Y/O LA MANOPLA
(Bosquejos personales)

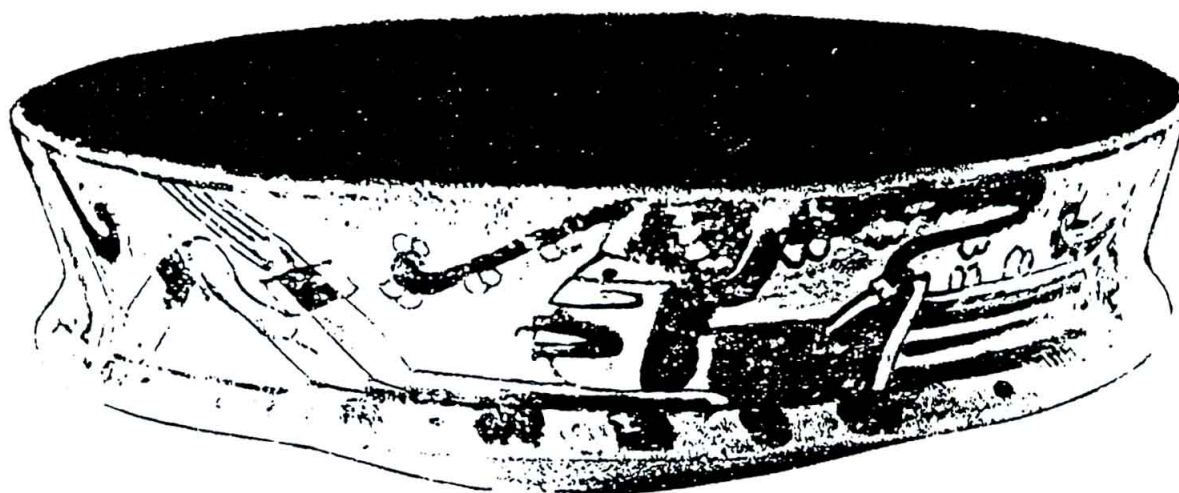
Fig. 16



Abaj Takalik, monumento 15
(Orrego Corzo 1990 : 78)



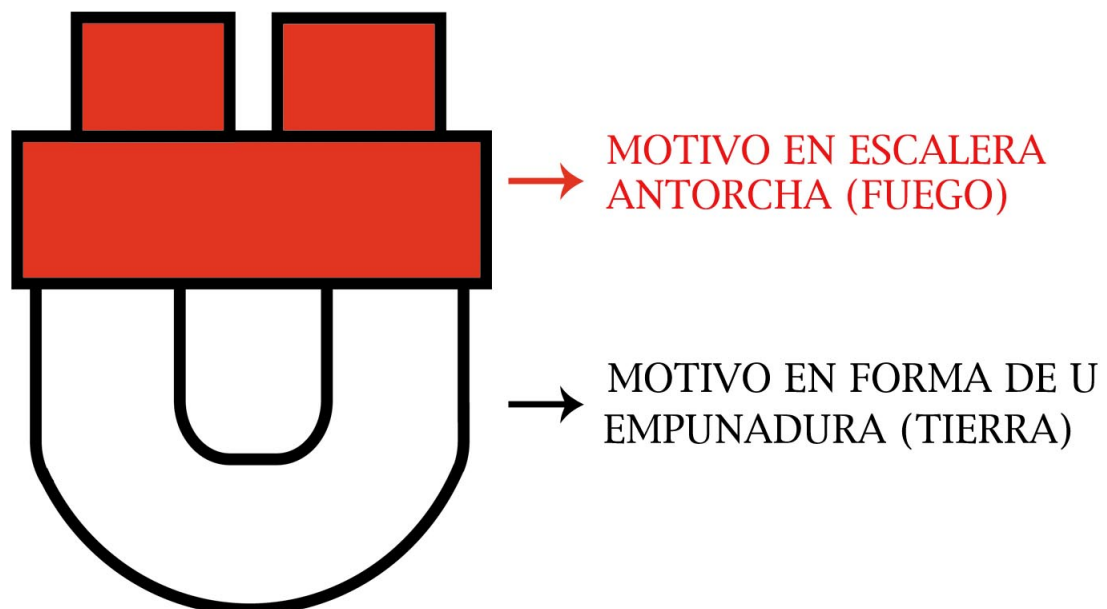
a : Ceramica Tazumal, Salvador
Personaje acostado bajo un friso
(Baudez 1970 : fig. 30)



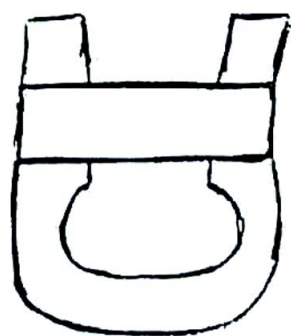
b : Ceramica de Guatemala
Personaje en actitud rastrera
(Baudez y Becquelin 1984 : 64)



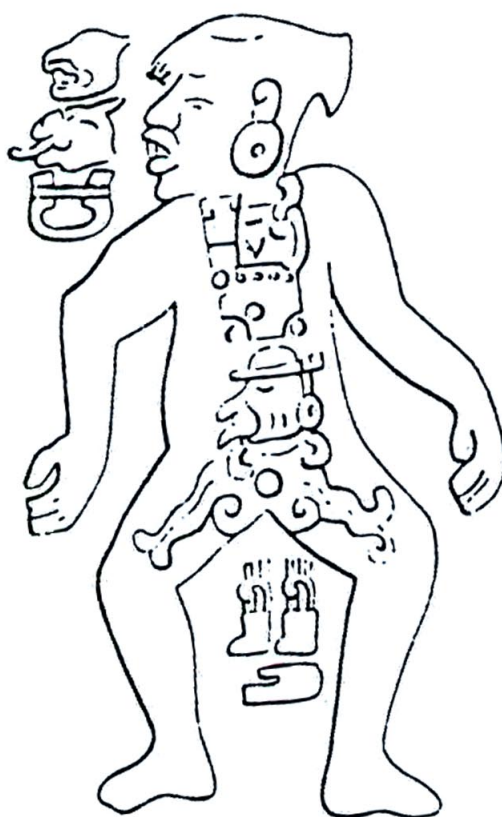
c : Bajo relieve : arte zapoteco
Personajes acostados
(Gendrop 1990)



a : Fusion antorcha-empuñadura olmeca
(dibujo segun hipotesis personal)



b : Glifo zapoteco



c : Danzante 55



d : Danzante del Museo

Monte Alban
(Piña Chan 1995 : fig. 9)



a : Personaje en actitud rastrera.Ceramica, Copan, Honduras
(Baudez y Becquelin 1984 : 182)



b : Friso con jaguar antropomorfizado, Monte Alban, Oaxaca
(Scott 1978)

XVII

CONGRESO INTERNACIONAL DE LA HISTORIA DE LAS RELIGIONES
INTERNATIONAL CONGRESS OF HISTORY OF RELIGIONS
CONGRES INTERNACIONAL D'HISTOIRE DES RELIGIONS

El Comité Organizador otorga la presente
The Organizing Committee
Le Comité Organisateur donne la presente

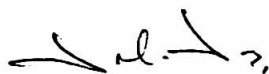
CONSTANCIA A:
ACKNOWLEDGNT
ATTESTATIONS 'A

Catalina Magni

Por su Participación como:
Is pleased to acknowledge the participation of
Pour sa participation comme

PONENTE
AS PAPER PRESENTER
RAPOORTEUR

México, D.F. a 12 de Agosto de 1995



Yolotl González Torres



Elio Masferrer Kan

ALER ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA PARA EL ESTUDIO DE LAS RELIGIONES
SMER SOCIEDAD MEXICANA DEL ESTUDIO DE LAS RELIGIONES
IAHR INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE HISTORY OF RELIGIONS
AIHR ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR L'HISTOIRE RELIGIONS